

瓦礫の上で

— ポスト・モダン芸術の可能性をめぐる —

勝 又 正 直

要 約

「ポスト・モダン」と呼ばれる現代にあって、芸術はどのような可能性を有しているのだろうか。本稿では、現代芸術のいくつかの作品をみることで、ポスト・モダンの状況において、現代芸術が何を模索しているかを探る。「大きな物語」の失墜の後、まとまりを失い細分化し瓦礫のようになった現実の破片から、安直な代替物語にたよることなく、現実を再構築することが求められているのではないだろうか。

キーワード：ポスト・モダン、現代芸術、瓦礫、代替物語

ゲルマニア

1993年の夏、私は砕かれた大理石の上を歩いていた。設置された白い壁には GERMANIAとだけ書かれてあった。床の大理石はすべて剥がされ砕かれ折り重なり散乱していた。崩壊のあとの廃墟としか言いようないこの展示のなかで、しかし、瓦礫の大理石は、踏まれるたびに、高く美しい音を立てた。私にはなぜか、それが崩壊と絶望の彼方の救済をつける希望の音のように聞こえた。

1 ハンス・ハーケ『ゲルマニア』(1993)¹⁾

第43回ベネチア・ビエンナーレにおいてドイツ連邦共和国館はハンス・ハーケ (Hans Haacke) の作品を展示した(同時展示はナムジュン・パイク (Nam June Paik 1932~) の回顧展であった)。いや展示というよりはむしろドイツ館自体がハーケの作品となったというべきかもしれない。ベネチアのドイツ館は1909年に建築されたが、1937年にナチス支配のドイツ第三帝国によって改築された²⁾。ハーケはヒトラーがこの館を訪れた時の写真などを館の正面に掲げ、この館がナチズムと関わった歴史をしめしたうえで、中央ホールの床の大理石をうち砕いてそこに廃墟を出現させたのである。そして設置された白い壁に GERMANIA という文字を掲げたのである。ドイツを意味するラテン語「ゲルマニア」と書かれたその場所をまさに崩壊した瓦礫の山に変えたハーケのこの作品のもつ意味は何だったのか。

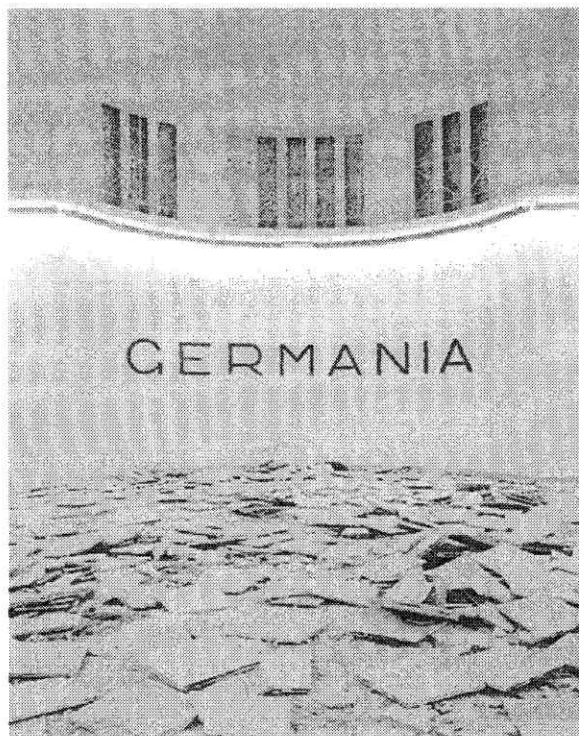


写真1 ハンス・ハーケ『ゲルマニア』(1993)¹⁾

ヒトラーの率いるドイツ第三帝国は1945年に崩壊している。そしてその後ドイツは東西に二分された。この冷戦構造の象徴だったベルリンの壁は一九八九年に壊され、再びドイツは統合されヨーロッパの中軸を担う大国

瓦礫の上で

への道を歩みだしたかに見えた。しかし統合によるお祭り気分はすぐに消え、西側の豊かさが東を充たしていくだろうという期待は裏切られた。物価は上がり、失業者が溢れ、社会不安が増大した。たしかに政治的には東の旧体制はすべて否定され西側の体制が東を支配した。しかし社会的にはむしろ東の持っていた貧しさと陰鬱さがドイツ全体を、いやヨーロッパ全体を覆いはじめた。

壁の崩壊の翌年ドイツは統合され、ベルリンは再び首都となり、首都機能のための建設ラッシュに湧いている。しかし壁の崩壊後、旧東側の市街地に華々しくつくられたショッピング・モールは、いまでは閑古鳥が鳴いている。相変わらず、旧西ベルリンの地区と旧東ベルリン地区の豊かさの差は歴然としている。東ベルリン側からはロシア人が流れだし、西ベルリン側にはトルコ人が住みついている。統計でもベルリンはドイツ国内で貧しい街に位置している。ドイツ人の差別的まなざしはいっそう強まっている。それはベルリンだけにとどまらない、ドイツ国内全体が、差別によってしか解消できないような不満と不安、冷たく湿った貧しさで覆われつつある。社会的にはむしろ東の空気が西へと浸透していつている。

ハンス・ハーケは1936年ドイツのケルンに生まれ、1965年からニューヨークに在住しているアーティストである。60年代後半から、企業と個人や政府と市民、美術館と鑑賞者の関係に注目する、緻密な調査にもとづく、政治的な作品を発表してきた³⁾。たとえば、作品を通じて、企業と独裁政権との関係を暴いたりしてきた。その彼があえてこの作品で明白な連関を提示しようとしていない。瓦礫の中にある「破壊の痕跡」⁴⁾からその暴力の連関を暴き出すのは、私たち鑑賞者の仕事にゆだねられている。

ベルリンの壁崩壊後の1993年にこの作品で、ハーケは矛盾を塗り込めながら肥大化していくドイツというものをあえてふたたび崩壊させたというべきだろう。まやかしの統合のなかにはさまざまな矛盾と差別と亀裂が走っている。砕かれた瓦礫の山を提示することでハーケはそれを目に見える形にしたのである。

認識から記憶へ

20世紀後半において「大いなる物語」が崩壊した。それは人類が平和で豊かな未来へと科学によって進歩していくという物語である。ベルリンの壁の崩壊も、当初はその進歩の一里塚であるように思われていた。しかしいまではそうした進歩自体が疑わしいものになってしまった。と同時に科学が保証していた安定していた現実世界というものがゆらぎはじめている。

この文化的な変動に対応するものとして現れているのが、20世紀後半における美術の動向である。20世紀後半の美術の世界において見られる顕著な変化は、それまで

の美術が基本的に「認識」を軸として展開していたのに対して、美術の主要な潮流が「記憶」へとその機軸を移していることである。

20世紀前半までの西洋美術は、基本的に芸術家が対象をどのように把握・認識し表現するかという問題をめぐって構成されていたと思われる。

神から見た世界の安定した秩序、それは「逆遠近法」⁵⁾という形で表現されたりするが、それを人間の側に取り返すことでルネッサンスの遠近法の世界は生まれたと言えるだろう。遠近法の絵は3次元の世界を2次元の平面に表そうとするいわば一種のだまし絵である。つまり平面のなかに奥行きのある仮想空間が広がる。この仮想空間を支えた遠近法は、写真によってより正確に実行され、絵画はこの新しいメディアに追い越された。また遠近法による安定した秩序自体が世俗化（「神の死」）によって揺らぎははじめた。

こうして芸術の空間をより主観的なものへと回帰させようという模索が、印象派やキュビズム（立体派）によって進められた。作品として描かれるのは、対象でなくて、芸術家の主観的印象となり、さらには対象と芸術家との関係になったのである⁶⁾。さらにポロックのような抽象表現主義にいたると、芸術家は対象の前で身もだえしつつその身振りをキャンバスになすりぶつけるようになる。そこでは対象のより身体的な把握がめざされた。にもかかわらず、芸術作品は、芸術家の対象の認識を表すという枠組みを大きく踏みだすことはなかったように思われる。

もちろん、これを、芸術家の主観を作品という客体に現すものとみなすこともできよう。ある時には論理的な、ある時には身体的な、ある時には情感的な主観を、作品という客体に現すことがめざされる。ここでは認識するという面は一見希薄にみえる。しかしじつはここでも主観と客観の図式は健在で、作品作成による認識の完成という図式はそのまま残っている。つまり作品という形をとることで作者（主観）の内面は認識可能な客体となるのである。

芸術家と対象、あるいは、芸術家と作品という、主体と客体という二元論の認識論的な枠組みがそこではいまだ支配的であったのだ。

しかし20世紀の後半になると事態は変化した。作品として提示されるのは、対象でも芸術家（主体）の対象把握でも、芸術家（主体）の表現としての作品（客体）でもなく、もやは、「ものの痕跡」とでも呼ぶしかないものになった。それはものの過去のありようを示し、記憶させる痕跡となっていった。ここではもはや確固たる主体は存在せず、主体とはその痕跡からたどることによってしか見いだせない、たえず思い返すことで浮かびあが

るような、そんな不確かな存在となったのである。すなわち作家と対象、作家と作品という、主体と客体の関係を支える地盤、地平そのものが、ゆらぎはじめたのである。

今や美術作品は、芸術家が自信をもって練り上げ描きあげたものではなく、鑑賞者がその一つひとつに込められた記憶を再生させることで失われたものをよみがえらせる、そうした記憶装置になったと言える。と同時に、芸術家は、対象を把握認識し作りあげる、確固たる存在から、たえず想起させることで他者と自己を浮かびあがらせるしかない、そんな影のような存在へと変容したのである。

癒しとしての物語

主体の揺らぎとでも言うべきこの現象は、「社会構成主義」(social constructionism)⁷⁾と呼ばれる社会理論の動向にも反映されている。社会構成主義においては、現実とは確固たるものではなく、たえず人びとの相互作用、とりわけ言葉による相互作用において、たえず構成され続けるものとされる。そこでは主体は確固たるものではなく、言葉を介した相互作用のなかで創り上げられていく。その際、主体を構成する言葉の綾織りは物語の形式をとって現れる。

この考えをカウンセリングにおいて展開しているのが、「ナラティブ・セラピー」とよばれる心理療法である⁸⁾。ナラティブ・セラピーでは、クライアントは自分みずからを虐げ傷つける「支配的物語」(dominant story)に組み敷かれている、とされる。カンセラーとの会話を通じて、クライアントは、それとは別の物語を紡ぎだし、さらにその物語のなかで自己を位置づけることで、支配的物語から自己を解放していく。そこでは癒しとしての物語が模索されるのだ。

だが注意なくはいけないのは、自分を縛っている物語から解放され、癒されようとするあまり、安直に「代わりの物語」ととびつくことである。かつて精神分析ではすべての心理的問題が抑圧性欲の物語へ、とりわけエディプス物語へ還元されてきた。おなじように、すべての問題が、階級対立という社会的物語に還元されたり、最近では男女差別、あるいはその言い換えである家父長制の物語に還元されたりする。この代替物語は、性の解放であったり、階級闘争であったり、女性解放の物語である。人びとはたやすくそうした物語のなかで自分を位置づけ安定を求めようとする。

ナラティブ・セラピーにおいては、みずからの物語は対話のなかで自分で作り出すことがめざされる。安易な代替物語は別の葛藤と隷属へとひとを導くからである。伸びやかな自分を取り戻すべく人は対話のなかでみずか

らの物語を紡ぎだしていかななくてはならないのである。

「部屋」の秘密

この支配的物語から自分を解放しようとする模索、その芸術的な現れとしてまず思い浮かぶのが、ルイズ・ブルジョワ (Louise Bourgeois) の一連の作品である。

ルイズ・ブルジョワは、1911年フランスの富裕な家庭に生まれ、パリで彫刻などを学んだのち、ニューヨークに移り住み、活動をつづけ、1980年代になってようやく知られるようになった作家である。彼女の証言によれば、事業家であった彼の父親は、家族にたいして独裁者として振る舞い、同時に子どもたちの家庭教師として同居していた女性を十年にわたり愛人にしていたという⁹⁾。

ブルジョワの作品は、彫刻であれ、ドローイングであれ、インスタレーションであれ、こうした自伝的要素を核にしているが、とりわけ彼女が1991年から作り続けている「部屋」(Cell)と呼ばれる一連の作品は、家庭教師が父親の愛人でもあったという、この家庭の公然の秘密をテーマにしている¹⁰⁾。これらの作品では、閉ざされた部屋のなかでおこなわれたであろう、父と家庭教師との間の、残忍な秘め事が、犯行現場の再現のように展示されている。

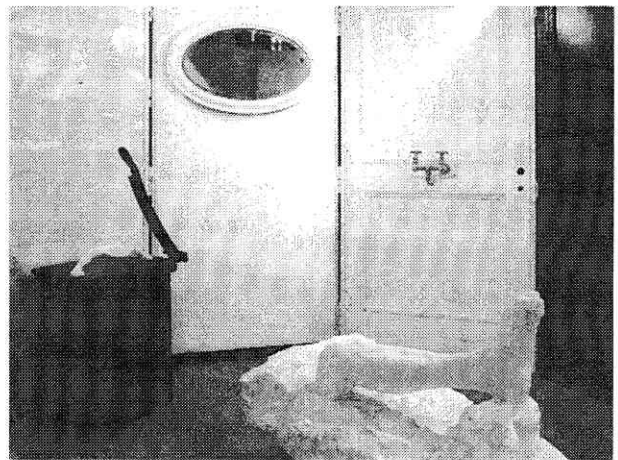


写真2 ルイズ・ブルジョワ『部屋Ⅲ』(1991)¹¹⁾

2. ルイズ・ブルジョワ『部屋Ⅲ』(1991)¹¹⁾

そこで反復されるイメージは、たとえば、少女を貫く男根のイメージ、女性器と乳房が合体したイメージ、張りつめた切断される少女の裸体のイメージなどである。この一連の作品は父と家庭教師の関係をテーマにしているはずである。しかし作品から私たちが受ける印象はじつはもっとまがまがしいものである。私たちがこの作品から思い浮かべるのは、密室のなかで父親に犯され父親

瓦礫の上で

によって女にされていく娘、ルイズ自身の姿にはかならない。

なぜこのような転移がこの作品においてうまれるのか。

ルイズは父親に溺愛された娘であった。しかし父に愛され続け成長していくということは、父のような男に犯されることで女になっていくことでしかないことを、家庭教師と父親との関係のなかで、彼女は知ったのだ。家庭教師はルイズの身代わりだったのだ。だから作品世界のなかでは、身代わりの家庭教師ではなく、ルイズ本人と父親との関係が語られるのである。

幾夜にもわたるおぞましい関係。しかしそのなかで少女は女としての喜びにも目覚めていく。閉じ込められた部屋の秘密は、ルイズが女になっていくその秘密である。想像の世界では、ルイズは少女時代、父親の娘かつ愛人であった。ルイズは悪夢のような過去を包み隠さず、その体験を何度も反復しながら作品を作りあげていく。単なる嫌悪だけでなく、そうした暗い夜のなかで女としての喜びさえ感じたであろうことさえ、彼女は隠そうとしない。

この転移がおこなわれ、この転移にもとづいて作品がつくられているからこそ、この作品は切実で力強いものとなり、同時に、娘が女になっていくことがはらむ普遍的問題を扱うことができたのである。

父のような男たちに犯されることでしか女になれない。ここでは男たちの語る物語が娘たちを支配している。この物語によって彼女自身が引き裂かれる。そしてその現場がこの「部屋」なのだ。

ルイズはフェミニズムやその他の代替物語に安易に飛びつこうとはしない。うち砕かれた世界のまさに崩壊の中心地にとどまり、あくまでもそこから作品をつうじて世界を再構築しようとする。世界の意味の裂け目は世界を意味づける拠点でもある。作品の制作はその再構築の模索なのであり、彼女にとって癒しの作業でもある。

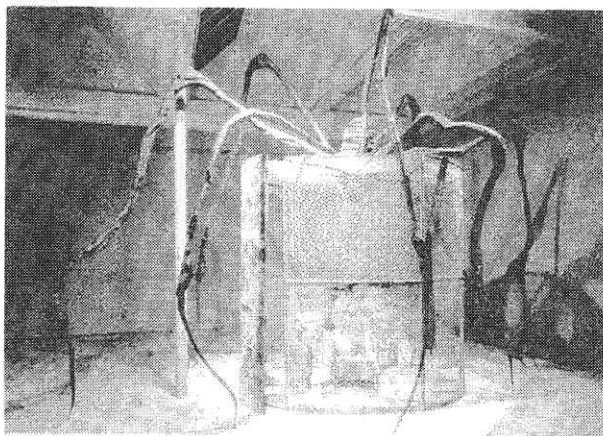


写真3 ルイズ・ブルジョワ『蜘蛛』(1997)¹²⁾

代替物語に飛びつかない彼女の作業は終わりのない作業である。だがそれは同時に私たち、とりわけ、いくつもの暗い夜を超えて行こうとする女たちの癒しの呼び起こすことができる。およそ芸術家というのはあらゆる人びとの苦悩を引き受けつつ、救済を指し示すことができる人間なのかもしれない。その結果、彼女が決して幸福になれるとは限らないのだが。

3. ルイズ・ブルジョワ『蜘蛛』(1997)¹²⁾

さてここで重要となってくるのが、彼女の作品でしばしば見られる蜘蛛のイメージである。普通は嫌悪される蜘蛛を彼女は好ましいものとみなし、さらに母親のイメージを仮託している¹³⁾。それはなぜか。世界は意味の網の目でできている。蜘蛛の糸のようにそれは網状の世界を形成している。しかしルイズの世界の意味の網の目は裂けている。蜘蛛は網の目の破れをつねに繕い続ける。つまり蜘蛛は、ルイズの意味の世界の再構築してくれる、救済者としての母親のイメージなのである。

ブルジョワは安易な代替物語を拒否し、うち砕かれたまさにその場から新しい意味の世界を再構築しようとした。彼女において「部屋」は、崩壊の中心地であると同時に、再生のための意味生成の核なのである。

記憶装置としての作品

うち砕かれた場において、瓦礫を積み上げるように作品世界をつくっている作家として私たちは、クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski) を知っている¹⁴⁾。

ボルタンスキーは1944年パリ生まれのユダヤ人である。独学でアートを学び、70年代から死者や失われたものをテーマにし、おもに写真を用いたインスタレーションを制作してきた。彼の作品の多くは、死者、とりわけ殺人、大量虐殺の犠牲者の写真をならべ展示するものである。たとえば、ホロコーストで死んだ子供たちの写真を配列してランプで照らしたりする。あるいは死者の衣服などの遺物を配列して展示する。つまり生きていた者の「痕跡」としての写真や遺物などを集積し配列して展示する。これをボルタンスキーは、壊れやすい「小さな記憶」をすくい上げる行為とみなしている¹⁵⁾。彼の作品は死者たちが生きていたときの痕跡を展示した、一種の記憶装置となっている。

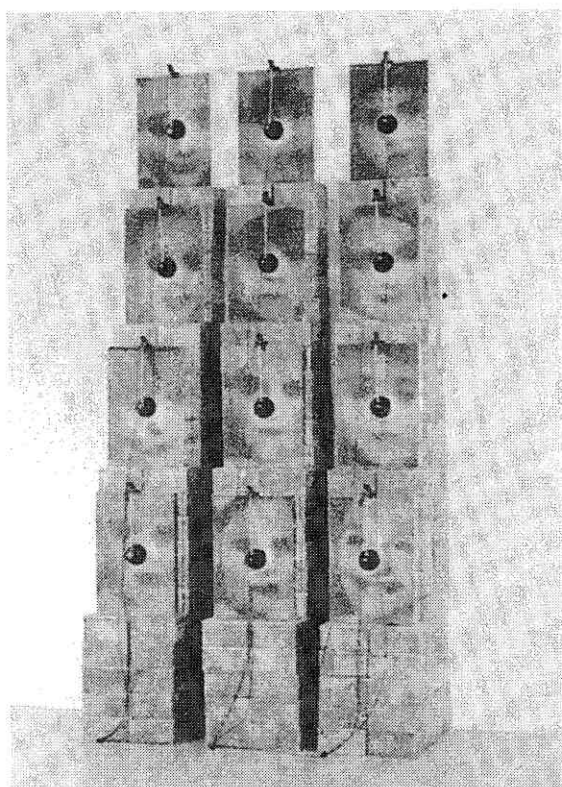


写真4 クリスチャン・ボルタンスキー『遺宝箱』(1990)¹⁶⁾

4. クリスチャン・ボルタンスキー『遺宝箱』(1990)¹⁶⁾

写真というものは本来その人間が持っていたその生の瞬間の輝き(アウラ)から切り離された複製芸術である。服などの遺品もそれを身につけていたときのその人間の生き生きした身体とは切り離されている。さらに、写真はもしそれを一枚一枚、家族や親しい人間が見たならば、その人の人生の中に位置づけられるだろう。しかしそれが集められ配列され薄暗い光に照らされるとき、それは別の意味を語りはじめる。つまり写真や遺物は、本来所属していた文脈から引き離されて別の構成の中に置かれることで、その一つ一つが別の隠れた物語を語りだすのである。

私たちがボルタンスキーの作品に対峙するとき、写真や遺物などの死者の残した痕跡は、それが本来持っていたであろう(明るい笑い)声とは別の、うなるような低い痛みの声を響かせる。「痛みの痕跡」(Schmerzsspuren)は無数の細かい線となって歴史を貫いている(ゼーエバルト)¹⁷⁾。崩壊の中心地で破片の中にある痕跡をたどりながら、その痕跡がえがく線をたよりに瓦礫を組み上げていくこと。それがボルタンスキーの作品なのである。

メディア・アートについての補注

現実をそれが持っていた文脈から引き離し再構成して提示する芸術として、私たちは昨今のメディア・アートを知っている。その多くが、写真やビデオの情報をデジタル化してコンピュータで加工し再構成する。現実とは細分化されその上で再統合される。いわば、メディア・アートは現実を微分化したのちに積分化する。そうして提示された現実の断片に直面しながら、私たちはふだん現実のなかで暮らしているときには気づかなかった現実の相に気づかされる。

もちろん、昨今メディア・アートでは「ヴァーチャル・リアリティ」(仮想現実)への熱狂が著しい。しかしこの熱狂は、「現実」というものを一方の極に、もう一方の極に仮想現実を素朴に対置させ、その両者が鑑賞者にとって区別がつかなくなるかもしれないという子供じみた興奮を、芸術的なものとみなしている。これは、ひとはメディアの作った世界を現実と錯覚するという(新しいメディアにたいして常に言われてきた)「メディア麻薬説」、を裏返しにしたものにすぎない。そこには「現実」なるものへの懷疑があまりに欠如している。安定した確かな現実というのがあると信じ込める素朴さ、鈍感さは、耐え難いほどである。そこには絶対確実な「現実」への信仰があるばかりである。

私たちの「現実」は記号化されコード化されている¹⁸⁾。それはやせ細り、細分化されており、決して豊かでも確かでもない。もし今メディア・アートが芸術たりうるとしたら、それはこのやせた「現実」に気づかせる、そのかぎりにおいてなのかもしれない。

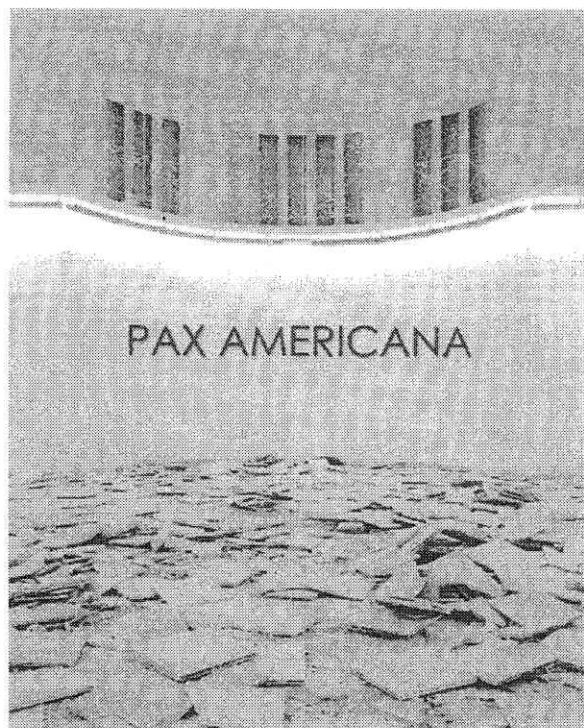
むしろ今、ネットのなかでアーカイブとなった現実の断片を組合せながら、見えなかった現実を見つける作業がうまれつつあることに、私は可能性を感じる。

すくなくとも今の私には、メディア・アートは現実をその表面的文脈から引き離し再構成することで逆に現実の新たな相に気づかせるという異化効果においてもっともすぐれている、と思われる。

ふたたび瓦礫の上で

いま私たちはふたたび瓦礫の上に立っている。瓦礫はたてる音をかき消すように拡声器を持った男が国旗を振りながら、家族愛から国家のための戦いへと人々を煽る陳腐な物語を語っている。家族の愛と国家への愛という本来逆説的にしか接続しないものが、そこでは連続して語られる。瓦礫はコンクリートとアスファルトで踏み固められ、それは報復の爆撃機の滑走路へとつながられる。

瓦礫の上で

写真5 パックス・アメリカナ¹⁹⁾5. パックス・アメリカナ¹⁹⁾

ここで私たちは、ベンヤミンの「歴史の概念のために」のなかのつぎのような文章を思い起こす。

「新しい天使」と題されているクレーの絵がある。それにはひとりの天使が描かれていて、この天使はじっと見詰めている何かから、いままさに遠ざかろうとしているかに見える。その眼は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は広げられている。歴史の天使はこのような姿をしているにちがいない。彼は顔を過去の方に向けている。私たちの目には出来事の連鎖が立ち現れてくるところに、彼はただ一つの破局（カタストロフ）だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫のう上に瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きっと彼は、なろうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹きつけて、それが彼の翼にはさまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がって天にもとどかんばかりである。私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ²⁰⁾。

「正義」という名の報復へと押し流さることなく、私たちは今ここに踏みとどまろう。「痛みの痕跡」がさしめす暴力の連関を見つけだそう。そして足元の瓦礫のその一片一片がたてる高く澄んだ音に耳をすませよう。そのとき、ひとつ一つ音が響き合い、この崩壊の向こうにあるかもしれない救済の希望をつける音楽として、私たちに聞こえるかもしれないのだから²¹⁾。

注

- 1) 木下哲夫訳:20世紀の美術家500, 182, 美術出版社, 2000.
- 2) ピエール・ブルデュー&ハンス・ハーケ, コリン・コバヤシ訳:自由-交換 制度批判としての文化生産, 153-179, 藤原書店, 1996.
- 3) マイケル・キメルマン, 木下哲夫訳: 語る芸術家たち, 214-5, 淡交社, 2002.
- 4) W・G・ゼーバルト, 柴田元幸訳:土星の環 第1章(『新潮』2001年新年特別号), 256, 新潮社, 200. ゼーバルトは1944年ドイツ生まれ、66年から英国在住。大学で文学を教える傍ら46歳で初の小説「めまい」を出版。英訳された「移民」はスーザン・ソントグに絶賛された。「土星の輪」と「アウステルリッツ」の4冊小説を書いて将来のノーベル賞候補との声も上がっていたが、2001年12月14日英国での交通事故で死去した。
- 5) ボリス・ウスペンスキー, 北岡政治訳: イコンの記号学, 新時代社, 1983.
- 6) 例えばキュビズムをブラックとともに進めたピカソは、晩年に至って、芸術家(自己)と対象(女)を反復的に描いている。
- 7) 「社会構築主義」と訳されることもある。上野千鶴子編著: 構築主義とは何か, 勁草書房, 2001. 参照。
- 8) S・マクナミー & K・J・ガーゲン, 野口裕二・野村直樹訳: ナラティブ・セラピー 社会構成主義の実践, 金剛出版, 1998.
- 9) 横浜美術館学芸部編: ルイズ・ブルジョワ展, 横浜美術館, 1997.
- 10) Rainer Crone & Petrus Graf Schaesberg: Louise Bourgeois. The Secret of the Cells". Prestel, 1998.
- 11) Rainer Crone & Petrus Graf Schaesberg: Louise Bourgeois. The Secret of the Cells, 127, Prestel, 1998.
- 12) Rainer Crone & Petrus Graf Schaesberg: Louise Bourgeois. The Secret of the Cells, 142, Prestel, 1998.
- 13) ブリジット・コルナン監督: 親愛なるルイズ(Art Documentary Video Series 2001 ESV-045), ユーロススペース, 2000.
- 14) アラン・フレッシュ監督・脚本・編集: ボルトンスキーを探して (Art Documentary Video Series 2001 ESV-007), ユーロススペース, 2000. 佐藤京子制作・監督・撮影・編集: C・ボルトンスキーについて彼らが思い出すこと (Art Documentary Video Series 2001 ESV-044), ユーロススペース, 2000.
- 15) Didier Semin Tamar Garb & Donald Kuspit: Christian Boltanski, 19, Phaidon, 1997.
- 16) 木下哲夫訳: 20世紀の美術家500, 51, 美術出版社, 2000.
- 17) W.G. Sebald: Austerlitz, 20, Carl Hanser Verlag, 2001. なおゼーバルトのこの小説の内容については、おなじくホロコスの記憶をあつかったルート・クリューガーのすぐれた自伝『生きつづける』(みすず書房1997年)の訳者

である鈴木仁子氏に多くを教えていただいた。

- 18) J. フィスク, 伊藤守ほか訳: テレビジョンカルチャー
ポピュラー文化の政治学, 8, 梓出版社, 1996.
- 19) 注1の図版に Photoshop Element 7.0 で加工。
- 20) ヴァルター・ベンヤミン, 浅井健二郎編訳, 久保哲司訳:
ベンヤミンコレクション1 近代の意味, 653, 筑摩書房,
1995
- 21) こうして私達は、「ポスト・モダン」と呼ばれる現代にあっ
て、芸術はどのような可能性を有しているのかを探るために、
いくつかの先鋭的な現代美術作品をみてみた。それらの作品
では、「大きな物語」の失墜の後、まとまりを失い細分化し
瓦礫のようになった現実の破片から、安直な代替物語にたよ
ることなく、現実を再構築することが模索され求められてい
た。私達はこれらの作品から示唆された、ポスト・モダンに
おける、瓦礫からの現実の再構成という観点から、さらにさ
まざまな文化事象を考察することが必要となるだろう。そう
することでこの観点の有効性は確かめられていくだろう。そ
の意味で本稿はあくまでも、芸術作品からポスト・モダンの
文化状況を考えるという、これまでなかった視点から、問題
提起をしたにとどまる。

(受稿 平成15年10月1日)

(受理 平成16年1月13日)

瓦礫の上で

On the Debris

On the Possibility of the Post-modern Art

KATSUMATA Masanao

Nagoya City University School of Nursing (Sociology)

Abstract

What kind of possibility does the art have in post-modern time? In this article we investigate what the modern art gropes for in the post-modern time by referring to some works of the contemporary art. After the fall of "the great story," the reality lost the unity, and it subdivided into debris. Is it demanded to reconstruct the reality out of the debris without depending on cheap alternative stories?

Key words: post-modern, contemporary art, debris, alternative stories